

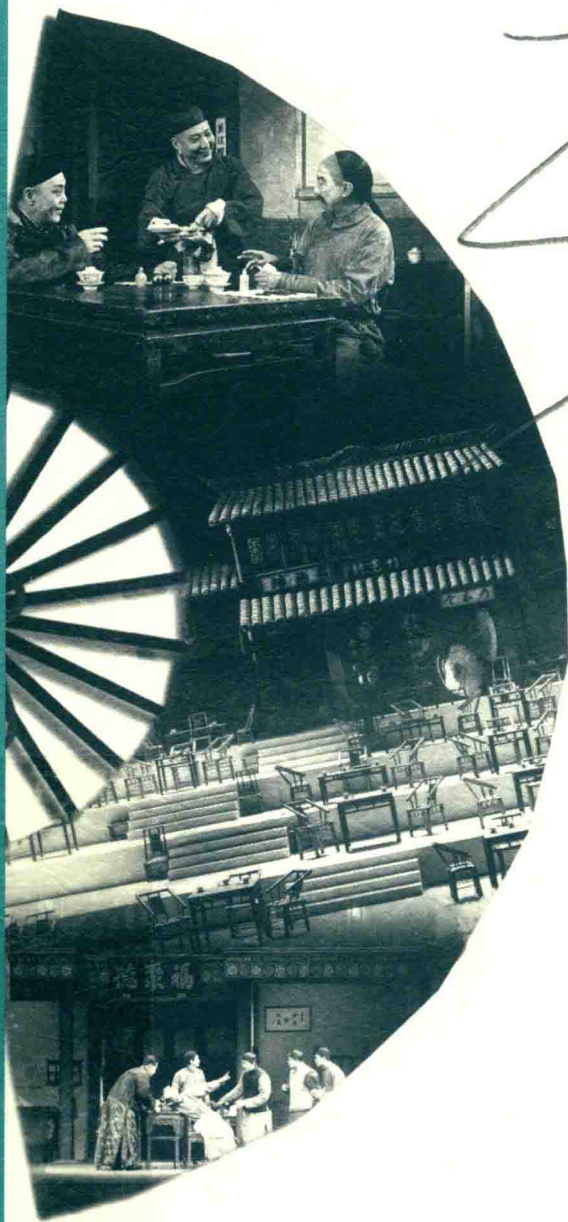
浙江师范大学戏剧与影视艺术书系

主编 | 邹贤尧 黄钟军

荧屏之戏

中国戏剧与电视剧改编研究

李勇强 / 著



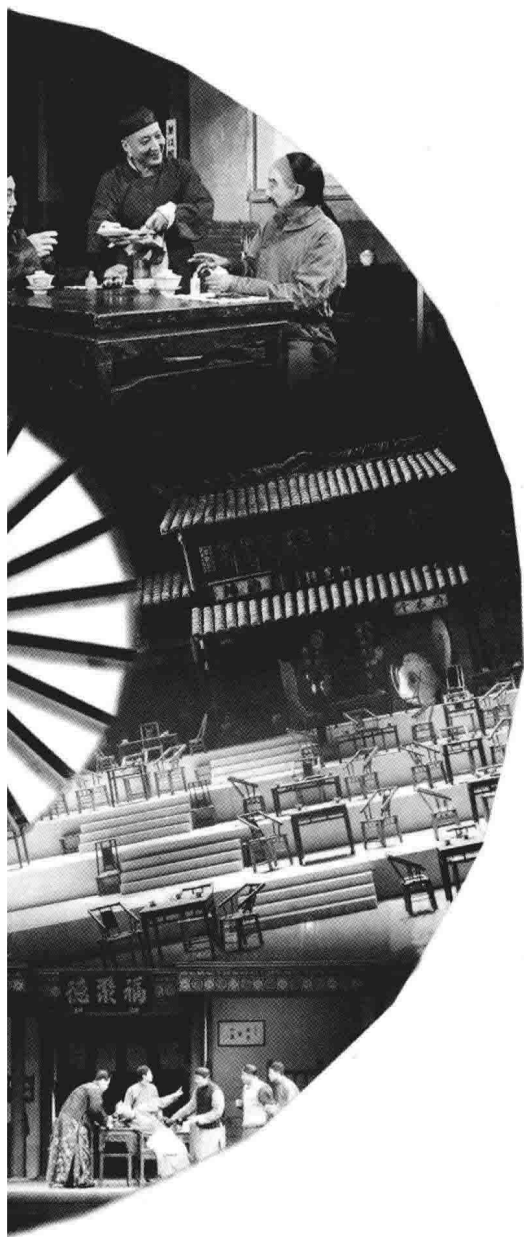
浙江师范大学戏剧与影视艺术书系

主编 | 邹贤尧 黄钟军

荧屏之戏

中国戏剧与电视剧改编研究

李勇强 / 著



图书在版编目(CIP)数据

荧屏之戏：中国戏剧与电视剧改编研究 / 李勇强著
—北京：中国电影出版社，2018.6

(浙江师范大学戏剧与影视艺术书系 / 邹贤尧，黄钟军主编)

ISBN 978-7-106-04929-4

I. ①荧… II. ①李… III. ①中国戏剧—戏剧艺术—研究②电视剧创作—研究—中国 IV. ①J82②J904

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第109363号

策 划：类成云

责任编辑：王 畅

版式设计：杨平平

责任印制：张玉民

责任校对：孙 健

荧屏之戏：中国戏剧与电视剧改编研究

李勇强 / 著

浙江师范大学戏剧与影视艺术书系 邹贤尧 黄钟军 / 主编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编100029

电话：64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2018年6月第1版 2018年6月北京第1次印刷

规 格 开本 / 170 × 240毫米 1 / 16

印张 / 13.75 字数 / 220千字

书 号 ISBN 978-7-106-04929-4/J · 2035

定 价 42.00元



李勇强

山西太原人，博士，浙江师范大学副教授、硕士研究生导师。长期从事戏剧美学、影视艺术的教学与研究工作。近年来在《戏剧：中央戏剧学院学报》《当代电影》《文艺争鸣》《中国电视》《现代传播：中国传媒大学学报》《光明日报》等核心期刊发表学术论文40余篇，主持参与国家、省部级研究课题5项，参与《中国大百科全书》（影视卷）、《中国电视艺术发展报告》等的编撰。

本专著获得

浙江省哲学社会科学规划课题

《中国戏剧与电视剧改编实践及互动发展研究》立项（11JCWH04YB）

第50批中国博士后科学基金面上资助（2011M500258）

特此致谢

浙江师范大学戏剧与影视艺术书系

序

浙江师范大学虽然不属影视专业院校，且地处金华，但它有比较深厚的影视文化底蕴。自从2016年成为该校的客座教授后，我对它有了更多的了解：从1986年起，校园里就有了大学生电影节，此后的三十多年从未间断。长期的坚守不仅涵育了一代又一代的浙师人，也相继走出了一批全国知名的影视创作者和研究者，如陆绍阳、何苏六、陈旭光、陈晓云等。因为有了电影节，与影视相关的课程、专业以及学科逐渐生长。2017年，戏剧影视文学专业获批浙江省特色专业，戏剧与影视学获批一级学科硕士点，为影视文化在浙师大的宏扬提供了更为有力的支撑。

面前的这套戏剧与影视艺术书系，出自浙江师范大学文化创意与传播学院的一群老师，是他们耕耘于戏剧与影视领域的一次结集、一次亮相。纵观这套书系，显示出如下几个较为突出的特质：

一是作者队伍趋年轻，大多数为80后或接近80后的新锐，如黄钟军、余韬、胡斌、李勇强等，北京师范大学、中央戏剧学院、北京电影学院、上海戏剧学院、南京大学等的学源结构，提供给他们扎实的专业基础、深厚的学术功底。而他们因为年轻“不安分”而向全国以至世界各地“主动出击”，或参加各种戏剧影视会议而发声，或发起《映画台湾》之类的公众号而追新，如此等等，从而将影响尽可能辐射开去。这些“可畏之后生”思维活跃而敏锐，思想前卫而鲜活，易于并敏于接受新事物、新观点、新方法，相应的学术研究具有较充分的新颖度、敏锐度，焕发着勃勃生机。

二是内容涉及面广，戏剧电视电影网络摄影全覆盖。胡斌的《近现代江南昆曲教育》致力于昆曲这一戏剧门类的研究，全面把握近现代专业昆曲教

育的整体面貌，系统梳理近百年的昆曲教育历程，进而对昆剧传习所、戏曲学校昆曲班和昆曲院团学馆三大部分的昆曲教育模式进行重点探析，总结出的教学实践经验和人才培养规律为当代和未来的昆曲教育提供一定程度上的参考和借鉴。李勇强的《荧屏之戏：中国戏剧与电视剧改编研究》则将戏剧与电视剧打通，重点考察戏剧与电视剧的改编实践及互动发展，把握电视剧改编舞台作品的具体时代特征、审美思潮，总结改编实践存在的诸种问题及成功经验，并由此对中国戏剧与中国电视剧两者在全球化思潮背景中的互动发展、提升文化竞争力提供参考策略。陈爱国的《电视剧类型模式拓展》着力于电视剧的类型研究，全面、客观而科学地重新梳理各种类型电视剧的概念，按照总类型与亚类型的梯级结构，对所有流行的电视剧类型进行一次“大划分”，建立起一个类型体系结构，并结合电视剧演变历程的实践经验，探究各种类型剧的类型模式。黄宝富的《镜像的视野：自媒体、艺术电影与诠释》，集中探讨艺术电影，将那些因为文化的隔阂、审美的距离或资源的缺乏，而被遮蔽、被掩埋在商业化、娱乐化的喧嚣之中的艺术电影点亮；余韬的《冯小刚电影研究（1994-2017）：社会、文本、认同》则聚焦冯小刚这一个案，进一步聚焦冯小刚电影在中国社会发展和观众观影需求的互动与对话领域，及其在20世纪90年代后中国社会变迁中所承载的“文化标本”性功能；黄钟军的《文化全球化下的蛋》敏锐捕捉热映的电影、热播的电视节目、电视剧，予以及时点评，并对娱乐生态发表自己独到的看法；林友桂的《摄影论道》以对平面摄影作品及纪录片作品的剖析，探讨现代化的摄影手段是基于什么来建构光影世界的，由此把握对于人生和影像关系的思考；邹贤尧的《缤纷舞者：全球化语境下中国电影的主体性建构》则试图对全球化语境下中国电影的主体性问题，做相对集中地、专题式地、中观及微观地探讨。

三是选题前沿，论述对象内容新、载体新。黄宝富将冲击灵魂、隐喻生存的艺术电影植入自由、通达、便捷的互联网，与普泛、自主、多样的自媒体之中，以微信朋友圈的形式逐年推出。黄钟军则一直在新媒体发展的大潮中追赶与遨游，在各种新媒体上就影视文娱热点发声，他自己也着力经营他的新媒体——微信公众号《映画台湾》，见出年轻一代对于新媒体写作以及行业热点的敏锐度。陈爱国的电视剧类型拓展研究，以21世纪头十年世界电视

剧的最新发展现状为蓝本。余韬的冯小刚电影研究,从冯氏20世纪90年代的创作一直延续到其最新的电影作品《芳华》。邹贤尧的电影主体性研究,也多有《妖猫传》《西北风云》等最新上映电影的文本分析。李勇强的戏剧与电视剧改编研究,有最新的改编现象作为论据支撑。林友桂所剖析的平面摄影和纪录片,都是当下最鲜活的、最“年轻”的作品。即便如胡斌研究古老的昆曲,也不断与当下的昆曲教育状况对接。

四是研究角度多维,研究方法丰富多样而有创新。有个案分析,有比较研究,有文本分析,有产业研究,有类型分析,有改编研究,有接受美学的认同机制分析,有跨学科研究,有中国传统美学、艺术学的理论方法运用,有生态学、意识形态等新方法的操作。全套书系在方法与理论上首先表现出一种整体观,历时、共时,社会/历史、文本/接受,多角度、多方位整体观照。余韬将一向被忽视的冯小刚早期影视作品纳入导演整个的创作生涯,进行整体性的比较研究和分析讨论。通过对冯小刚作品系列的整体性研读,分析其作为电影“作者”的创作脉络和风格嬗变;胡斌将近百年的昆曲教育状况进行梳理分析;李勇强将电视剧本体艺术的确证、成熟纳入现代传媒艺术的发展历程中加以考察,在艺术考量的同时注意媒体技术、媒介生态的发展;陈爱国更是雄心勃勃,根据21世纪头十年世界电视剧的发展现状,全面、客观而科学地重新梳理各种类型电视剧的概念,按照总类型与亚类型的梯级结构,对所有流行的电视剧类型进行一次“大划分”,建立起一个类型体系结构;黄钟军将电影、电视剧、电视节目、网络诸热点一网打尽;黄宝富以自媒体切入对艺术电影的整体观照;邹贤尧试图以全球化语境下主体性的研究对中国电影进行某种总体性把握。其次表现为一种跨界观,跨学科与专业,跨理论与实践。胡斌的专著从教育学的角度切入并审视“专业昆曲人才培养的过程”,将近现代昆曲教育的重中之重江南昆曲的教育纳入学术的视野;李勇强以戏剧与电视剧改编实践为基础,对改编实践的相关问题作出归纳与总结,从而又试图归纳、抽绎出规律性的认识,对艺术本体特征、改编创作的互动机制等理论问题进行一定的探索与发现,探讨可付诸实践的改编原则及理论。再次表现为一种本体观,比如陈爱国的专著,试图摆脱电影学、戏剧学、文艺学的一般话题的纠缠,回到电视剧学本身;而在目前的电

视剧类型学可能不够成熟的情况下，先回到一些具体的电视剧作品本身，用事实与案例说话，从而得出一些结论。又如黄宝富的专著，廓清商业的、市场的、政治的种种遮蔽，回到艺术电影本身。林友桂的《摄影论道》也返回摄影现场，直击感光元件上留下的种种碎片记忆。

自然，这套书系还有一些地方有待进一步地展开、深入，有许多缺口有待填充、完善，但它们对于新的热点的探索，对于旧的话题的翻新，对于选题对象的系统地、集中地、较为深入地把握，都昭示出比较高的价值与比较大的意义。

丁亚平

目
录

导 论 研究缘起与论著结构 / 001

第一章 特性论：戏剧性与叙述性 / 013

第一节 什么是戏剧性 / 014

第二节 戏剧性与戏剧 / 019

第三节 戏剧与电视剧 / 022

第四节 电视剧与戏剧性 / 025

第五节 电视剧与叙述性 / 033

第六节 早期电视剧与戏剧 / 036

第二章 时空论：舞台时空与荧屏时空 / 043

第一节 时间的三种维度 / 044

第二节 空间与空间转换 / 054

第三节 动态时空的节奏 / 059

第四节 时空综合艺术之辨 / 063

第五节 时空中的声音艺术 / 069

第三章 叙事论：模式调整与情节增益 / 075

第一节 经典改编的省思 / 076

第二节 叙事模式的调整 / 080

第三节 情节线索的增益 / 084

第四节 叙事视角的迁移 / 089

第五节 叙事重构的缺憾 / 093

第六节 叙事重构的评析 / 100

第四章 结构论：舞台法则与荧屏结构 / 103

第一节 线性叙事结构 / 106

第二节 矛盾关系设置 / 120

第三节 悬念营造技巧 / 124

第四节 结构创新趋势 / 131

第五章 接受论：文化消费时代的观众接受 / 145

第一节 观众期待视野 / 147

第二节 大众接受向度 / 151

第三节 受众情感诉求 / 156

第四节 民众价值观念 / 160

第六章 趋势论：戏剧荧屏改编的四种趋向 / 167

第一节 凸显编导的自我意识 / 168

第二节 体现民族化艺术策略 / 176

第三节 追求现代性审美认同 / 184

第四节 折射当代人反思精神 / 188

结 语 互动发展之现在进行时 / 195

参考文献 / 199

后 记 悠游与青春之尾 / 205

导 论

研究缘起与论著结构

一、研究的理论价值及意义

从全球文化消费、艺术产业接受的范畴来看,戏剧(舞台剧)、电影、电视剧无疑是拥有最广泛接受群体、影响力最为显著的艺术形式。以目前中国的情况而言,2014年全国电影总票房为296亿元,2015年则大增至440.69亿元,2016年小幅增长为457.12亿元。城市与乡村的舞台艺术、戏剧演出呈现蓬勃发展的趋势,而中国电视剧自20世纪80年代初就进入了一个高速发展的新周期。根据国家新闻出版广电总局发布的《国产电视剧发行许可证》等统计结果,中国电视剧的生产数量位居全球前列(2014年429部15983集,2015年394部16540集,2016年334部14912集),在受众影响力上甚至比中国电影与剧场演出还要显著,其日益成为文化艺术消费的“排头兵”与“风向标”。不过,与影视剧的创作生产、荧屏播放、观众接受“如火如荼”的现状相较,电视剧艺术的理论及实践研究并未同步而行,有不少研究者感慨“应当为电视艺术寻找自身的理论体系,建立独立的批评话语,而且要把作品创作、生产、播出及其技术因素都考虑进来。批评的方式方法应该多样,要努力做到宣传性的评论和学理性的批评相结合,印象式点评和专业性分析相结合,对作品的个案研究和一个时期电视文艺倾向的研究相结合,唯此电视艺术理论与评论的水准才能提高。”^[1]的确,应该“真正触碰”的问题之一恐怕是电视剧艺

[1] 国家新闻出版广电总局、中国电视艺术委员会编:《中国电视艺术发展报告第二卷》(2012),中国广播电视出版社2013年版,第315页。

术特性的定位与本质确证，艺术人类学家格罗塞也指出：一种彻底的研究，是应该从艺术本质的探讨开始的^[1]。

他山之石，可以攻玉。

在中国电影产业票房突破百亿元的当口，2010年末“中国戏剧与中国电影互动发展”国际学术研讨会在上海举行，其议题主要有：戏剧与电影互动关系宏观论、电影与戏剧的互动性历史实践、戏剧性电影个案分析，其主旨是研讨百年来中国戏剧与电影的互动关系，为提升中国电影的全球竞争力打开新思路。其实，该讨论对于中国电视剧与戏剧同样具有参考价值与意义。从电视剧诞生及发展的实际历程来看，电视剧与戏剧、电影艺术具有相当紧密的亲缘关系。换言之，电视剧是在与舞台剧、广播、电影等艺术纷呈竞荣的过程中确立了自己的美学品格与本体特征。如果立足于现今媒体艺术、大众艺术的广阔背景中比较电视剧与其姊妹艺术的相互关系，更容易深化对电视剧本质、特性的认知，也更易发现两种艺术形式独立的审美品格，继而有益于两者的改编实践及互动发展。综上，着眼于“戏剧与电视剧的改编实践及互动发展”进行研究大致具有四个方面的理论价值：

第一，当代舞台演出与影视生产共同面临的问题是适应时代与观众的需求，在剧本创作、表导演艺术、制作营销等方面不断进行探索与调整，以“戏剧与电视剧”互动发展为切入口的比较研究能够总结经验、把握两种艺术的未来走向。

第二，论题重点考察电视剧与戏剧的改编艺术与互动借鉴，可以把握历时性状态中电视剧改编舞台作品的具体时代特征、审美思潮，总结改编实践存在的诸种问题及成功经验，某种程度上还原早期电视剧与戏剧的关系，清晰认识中国早期电视剧在大众艺术中的地位、价值，继而把握中国电视剧艺术的起点、发展与流变。

第三，戏剧与电视剧对当代观众的巨大影响，根源于“故事产业化”“艺术消费化”的时代文化语境。从影剧产业现代化、全球化发展的大背景中考察两种艺术形式，并结合对文艺思潮、大众接受、产业投资等因素的分析，

[1] 【德】格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，商务印书馆1998年版，第37页。

这有助于丰富我们对现今艺术创作与接受的理解与评估。

第四,我国有着丰富的民族戏剧资源,在全球化思潮中提升民族影视艺术的竞争力,开发、钻探、汲取戏剧资源堪为一策。本项研究某种程度上运用中国传统美学、艺术学的理论方法,着眼于提升我国电视剧艺术的竞争力,提出符合艺术实践的发展对策。

二、国内外研究述评

如果以1958年中国第一部电视剧诞生之日算起,国内对电视剧的研究已经60年,而电视剧理论的初步成型与稳步发展是在20世纪80年代。自1980年以来,我国对“电视剧与戏剧”的研究约略呈现三种形态:

一种是对电视剧创作实践的理论归纳,为论证电视剧独具艺术品性,将之纳入电视媒体、姊妹艺术的比较视野中。较具代表性的著述有高鑫的《电视剧创作概论》、黄会林的《电视文本写作学》和陈晓春的《电视剧理论与创作技巧》等,这些论著皆单辟一节比较电视剧与戏剧。在《电视剧创作概论》中作者从戏剧萌芽、发展的历史进程中观测电视剧,认为电视剧“正是继承了戏剧所创造的一切艺术成果才得以产生的”“是借助电子技术手段,在屏幕上播映的戏剧”^[1]。《电视文本写作学》则从三个层面辨析两者差异:在艺术存在特征上,两者的时空特点有别:戏剧的空间实在而固定,时空转换有局限性,而电视剧凭借蒙太奇技巧几乎不受时空约束,可利用多种技术优势实现时空转换。在艺术表现的手段上:戏剧以演员为中心,演员的表演、动作是最主要的表现手段,而电视剧以导演为中心,以镜头为构成要素,综合运用多种技术和艺术手段。在叙事上,话剧总体上表现为在相对封闭的时空中展开的叙事体,一般恪守“三一律”,以戏剧冲突为核心,强调戏剧性,而电视剧在叙事上较为灵活自由,既可采用传统戏剧式结构方法,也可汲取诗歌、散文特性。在观众接受的特点上:戏剧直接诉诸现场表演,观众与之直接接触,而电视与观众之间则隔着一层语言及影像的符号体系,是一种基于机械电波的传媒的间接接触。较具代表性的文章有黄维钧的《电视剧与戏

[1] 高鑫:《高鑫文存·电视剧创作概论》(第一卷),九州出版社,第6页。

剧》，该文侧重总结电视剧初步发展中的实践经验，认为电视剧应该汲取戏剧之艺术特长，应生产一些“着重于刻画人物性格和探索人物内心世界，注意发挥语言功能，在电影性与戏剧性上比较偏重戏剧性的电视剧”。

第二种形态是对电视剧审美艺术的研究以及对电视剧艺术本体的追索。王维超的《电视剧初探》，曾庆瑞的《中国电视剧艺术学学科论》《电视剧原理》以及《中国电视剧的审美艺术》，高鑫的《电视艺术美学》，路海波的《电视剧美学》，刘萍的《中国电视剧》，卢蓉的《电视剧叙事艺术》《电视剧艺术文论集》等，这类著作以纵横捭阖的理论宏观探讨电视剧艺术的特征、形态及美学品格，虽未涉及戏剧与电视剧的比较研究，但秉持电视剧作为新兴独立艺术的理念，将研究拓展至电视剧的审美艺术、叙事方式、主题内涵、文化特征、价值取向等方面，客观地说，这类研究对电视剧艺术本体的自我确证具有深广的意义，也是“戏剧与电视剧”比较研究不可或缺的理论平台。

第三种形态是对具体剧目的分析与评论。这类评论以具体的戏剧改编的电视剧作品为观照焦点，涉及电视剧创作的主题、形象塑造、表导演艺术、价值蕴含等多个方面。比较有代表性的有仲呈祥《艺苑问道——仲呈祥自选集》、贾磊磊的《中国武侠电视剧的“暴力原罪”》、周安华的《叩问灵魂隐秘疗救精神创伤》等。另外，对样板戏的电视剧改编争议颇大、论述颇丰，涉及改编思维、叙事策略、人物塑造、情节删改等层面，典型论文如曹禧修的《红色经典改编的思维误区》。

上述三类研究都取得了一些颇具意义的成果，不过也存留继续拓展的研究空间：第一种形态指出了戏剧与电视剧的差异，但个案分析与深入论证仍可补充；第二种研究以电视剧美学为论述焦点，似乎缺少一定的比较参照；第三种形态侧重于个案研究，对历时性的戏剧与电视剧艺术嬗变发展及共时性的两者互通改编并未涉及。此外值得注意的是，“电视剧与戏剧的改编”是上述研究中比较薄弱的环节。近年来，学界已经提出了“泛戏剧”或“大戏剧”的观念（电影故事片、电视剧、广播剧与舞台剧皆隶属于这一范畴）。这也昭示着剧作艺术的界限与观念都在更新与变化——随着“故事”产业化/文化体验业的蓬勃发展，某些“故事”会以不同的艺术形式、通过不同的媒介手段被大众体验。2000年之后的艺术案例如《赵氏孤儿》《士兵突击》

《杜拉拉升职记》《蜗居》《突出重围》等以电视剧、舞台剧、电影等多种艺术方式推向大众消费市场。电视剧初创期司空见惯的从舞台、银幕挖掘适合荧屏的故事已然发生转变,不少电视剧作品播映之后被改编为舞台剧等形式。荧屏、舞台文本的传播呈现多向互动情势。这表明了戏剧与影视艺术紧密的互动发展趋势已经出现,比较研究其艺术规律是指向产业发展向度的。

综上所述,选取“戏剧与电视剧的改编实践及互动发展”既有很大的研究价值,也有非常大的研究空间。

三、研究的前提及问题

戏剧(舞台剧)与电视剧的亲缘关系、差异比较已经在学界、业界讨论过多年,已有不少蕴含真知灼见的研究成果。比如,在对戏剧艺术的界定认知中,有一种广为人知的看法——“戏剧是第七艺术”,即在人类文明的发展途中伴随着的诗、音乐、绘画、雕刻、建筑之外,近代相继产生了舞蹈和戏剧。而戏剧兼具了前六种艺术的要素,是一种时间空间综合、各种艺术手段博取的艺术形式,“兼备了从第一到第六的各种艺术样态的一切要素,它兼有诗和音乐的时间性、听觉性,以及绘画、雕刻、建筑的空间性、视觉性,而且同舞蹈一样,具有以人的形体作媒介的本质特征”^[1]。虽然关于“第七艺术”的说法有简单化、模糊化之嫌(比如有人认为电影为“第七艺术”、各门类艺术诞生的先后次序显得生硬、不符合历史状况),仍可进一步辨析,不过,从我们的论域而言,戏剧之后诞生的电影、广播、电视等借助机械力的再生艺术,确实是吸纳了各艺术之长、兼容各艺术表现方式而形成的新的艺术样式。也就是由于这一点,我们将“诞生之日清晰可查”的电视剧与戏剧进行比较研究是可行的,因为两者同属综合艺术,皆融编剧、表演、导演、舞美等各种形态、要素,而不同处只是电视剧更多地借助了媒介传播手段。

在录制、播出等媒介手段之外,两者内在地遵循着剧作表达的艺术规律。20世纪中叶后的欧美诸国广播剧、电视剧等新艺术发展迅猛,而戏剧传统维护者们囿于认知经验而忽略新的戏剧形态,这一现象在“荒诞派戏剧”

[1]【日】河竹登志夫:《戏剧概论》,丛林春译,中国戏剧出版社1983年版,第3页。

的命名者马丁·艾思林看来不能认同：

“不管怎么说，有一个极为重要的基本事实必须强调，因为这个事实虽然显而易见，却一直遭到忽视，特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是，戏剧（舞台剧）在二十世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式，而且是比较次要的一种形式；而电影、电视剧和广播剧这类机械录制的戏剧，不论在技术方面可能有多么不同，但基本上仍是戏剧，遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。”^[1]

马丁·艾思林敏锐地捕捉到电视剧与戏剧的诸多相通之处，并且指出“在戏剧里，人物的外貌可以从演员的形体、服饰和化妆立刻表现出来。戏剧里的其他直观成分，如行动发生的背景和环境，同样可以通过舞台上的布景、灯光和群像场面而立即表达出来。（这也适用于电影和电视剧）”^[2]。简而言之，舞台剧与电视剧存小异而有大同，其归属及表达方式一致。无独有偶，除了艾思林等西方理论家之外，东方戏剧理论家、日本传统戏剧研究者河竹登志夫从戏剧分类的范畴也持类似的见解——“从戏剧表演的媒体角度分类，除了靠演员演出的一般戏剧之外，尚可作木偶剧、假面剧、幻灯剧、连锁剧、电影剧（故事片）、播放剧（广播剧与电视剧）等种种分类。”^[3]他进一步指出电影与电视剧是“以映象作为直接媒体的戏剧”。我们不妨这样归纳，河竹登志夫认为电视剧不过在戏剧的活人表演的基础上增加了映象手段而已。

以中国传统戏曲、现代戏剧为研究范畴，不少学者也从侧面提出了电视剧与戏剧的关系问题，施旭升通过对传统戏曲与西方戏剧的总体观察，认为：

20世纪以来的中国戏剧表现出了前所未有的文化上的对抗、对应、共存与整合；而且，这种情形还一直影响和制约着中国当下的戏剧存在及未来的戏剧发展走向。所以，这里的“戏剧”，就属于这样一种门类艺术或总体艺术，它起码包括话剧、戏曲、歌剧、舞剧甚至广播剧、影视剧等多种类型在

[1] 【英】马丁·艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第4页。

[2] 【英】马丁·艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第9页。

[3] 【日】河竹登志夫：《戏剧概论》，丛林春译，中国戏剧出版社1983年版，第13页。